



Perspectives chinoises

2020-2 | 2020

Mondes musicaux sinophones (2) : Politiques de la
sinité

L'homo-érotisation de la musique *gufeng* : un retour rhizomatique à la Chine ancienne

Yiwen Wang

Traducteur : Camille Richou



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/11082>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2020

Pagination : 19-28

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Yiwen Wang, « L'homo-érotisation de la musique *gufeng* : un retour rhizomatique à la Chine ancienne », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2020-2 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 04 juin 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/11082>

L'homo-érotisation de la musique *gufeng* : un retour rhizomatique à la Chine ancienne

YIWEN WANG

RÉSUMÉ : Cet article explore un style musical inspiré de la musique traditionnelle chinoise (Archaic Wind ou *gufeng* 古風) ainsi que ses implications pour les articulations sinophones. L'Archaic Wind peut être catégorisé comme un type de musique faisant référence par les paroles, la musique ou des symboles à la Chine ancienne, et qui est produit, consommé et diffusé au sein d'une communauté de fans en ligne. Tandis que les paroles de la musique Archaic Wind expriment une aspiration post-loyaliste à un retour aux racines fictionnelles de la « Chine culturelle », ses adaptations vidéo déconstruisent l'authenticité de ces racines par leur sous-texte homo-érotique. En explorant la sémantique audiovisuelle de la musique Archaic Wind, je suggère que cette dernière témoigne d'un retour rhizomatique à la Chine ancienne qui désoriente les routes habituelles vers le passé.

MOTS-CLÉS : Archaic Wind (*gufeng*) ; China Wind ; Boy Love ; communauté de fans en ligne ; sinité.

Introduction : Gravitation vers l'Archaic Wind

La production culturelle en ligne de la communauté sinophone a commencé dans les années 1990 avec les premières connexions Internet à Hong Kong et Taiwan en 1991, puis en Chine continentale en 1994 (Zhao, Yang et Lavin 2017 : xvii). Le développement d'Internet à grande échelle a permis la diffusion d'animes et de mangas japonais sur le thème de la romance homo-érotique masculine (*danmei* 耽美), importée en Chine continentale via Taiwan entre 1991 et 1992 (Feng 2013 : 55-6). Dans la terminologie chinoise de la littérature numérique, *danmei* est interchangeable avec BL (Boy Love) ou *tongren* 同人 (homosexuel) pour désigner des œuvres de fan-fiction racontant des histoires d'amour entre des personnages masculins principalement partagées sur des sites internet et des forums (Feng 2013), mais aussi des clips musicaux amateurs diffusés sur des sites d'écoute en ligne.

Dans ce contexte, l'Archaic Wind (*gufeng* 古風), un genre musical né sur Internet et caractérisé par ses nombreuses références à la Chine ancienne (notamment au genre China Wind ou *zhongguofeng* 中國風), a émergé sur des sites sinophones tels que 5SING, Baidu Postbar, Sina Microblog, Youku, et Bilibili. La musique Archaic Wind est apparue pour la première fois en 2005 sur le site Decibel (*Fenbeiwang* 分貝網) sous forme de reprises ou d'adaptations de morceaux provenant d'un jeu vidéo d'arts martiaux (*wuxia* 武俠) intitulé *Chinese Paladin* (*Xianjian Qixia Zhuan* 仙劍奇俠傳) (Zhou et Xiong 2016 : 101 ; Ye 2018 : 115). Depuis, la musique Archaic Wind a proliféré sur le site de partage de musique 5SING, où des chanteurs, paroliers et compositeurs amateurs diffusent leurs œuvres. Le premier groupe Archaic Wind, Momingqimiao 墨明棋妙, créé en 2007, a connu un succès croissant.

Dans son sillage, d'autres groupes tels que Xiyinshu 汐音社 et Pingshaluoyan 平沙落雁 ont acquis une certaine popularité. Si ces groupes étaient portés par des compositeurs capables de produire des chansons originales, une grande partie de la musique Archaic Wind est dominée par des reprises produites par des fans et circulant au sein de communautés de fans en ligne. Sur la plateforme d'écoute en ligne Xiami 蝦米, par exemple, plusieurs albums de Momingqimiao dépassent les 3 millions de vues – et 47 albums ou EP y ont été publiés depuis 2007².

Se considérant comme un retour à la Chine ancienne, la musique Archaic Wind s'inscrit dans le mouvement de résurgence d'un certain néo-traditionalisme au sein de la société contemporaine chinoise, comme l'a été d'une autre façon le retour à partir de 2001 du *Hanfu* (漢服), vêtement traditionnel inventé par le légendaire Empereur Jaune et porté par les Han jusqu'à leur conquête par les Mandchous et le début de la dynastie Qing (Carrico 2017 : 36). Cette tendance – guidée par un projet nationaliste d'invention d'une origine mythologique à l'éthnie han – considère le port de ces vêtements comme un rituel matérialisant la « Chine ancienne » et un symbole de la culture han unifiée. Elle se nourrit d'un imaginaire où n'est réellement « chinois » que ce qui est « han » (*ibid* : 98-9). Carrico voit dans ce mouvement nationaliste l'incarnation d'une vision misogyne de l'histoire où le caractère de ce qui est proprement « han » ou « chinois » ne peut

1. Le China Wind apparaît en Chine au début des années 2000. Ce style, initié par un groupe d'artistes basés à Taiwan, a profondément influencé la musique Archaic Wind. La musique China Wind est au départ le fruit d'une collaboration de stars de la pop comme Jay Chou, S.H.E, et Wang Leehom, et de paroliers tels que Vincent Fang (Fang Wenshan 方文山), considéré comme le meilleur du genre (Chow et De Kloet 2010 : 70). Voir l'article de Chen-yu Lin, « Re-situer les fonctions de la sinité dans la musique populaire chinoise après le China Wind », dans ce numéro.
2. Voir : <https://www.xiami.com/artist/Gzb547d2> (consulté le 23 mars 2020).

être trouvé que dans le passé glorieux des dynasties Han et Tang (*ibid*)³. Tout comme le mouvement Hanfu, les thématiques de la musique Archaic Wind sont dominées par des imaginaires géographiquement très ancrés et cristallisés dans les cités antiques de Luoyang 洛陽 et Chang'an 長安 en tant que synecdoques de l'antiquité chinoise. Cependant, contrairement aux connotations patriarcales du mouvement Hanfu, la féminité est célébrée dans les paroles de la musique Archaic Wind, comme le montrent Jeroen de Kloet et Yiu Fai Chow dans leur analyse de la pop China Wind, « en récrivant la culture chinoise d'un point de vue féminin et en utilisant le genre comme un moyen de bousculer les récits dominants » (2013 : 71). Dans les chansons Archaic Wind comme « Invisible Chang'an » (*Bujian Chang'an* 不見長安), « Memories of Lin'an » (*Lin'an Jiyi* 臨安記憶) et « Night Rain of Luoyang » (*Luoyang Yeyu* 洛陽夜雨), les paroles dressent un parallèle entre les villes anciennes et une beauté anonyme séparée de son amour par la guerre ou la mort, ou bien dépeignent une image fugace insaisissable par le visiteur de passage. Les imaginaires géographiques sont ainsi féminisés par des personnifications littéraires à mesure que la musique Archaic Wind évolue d'une sonorité présymbolique vers une expression lyrique.

Lorsque les imaginaires géographiques des paroles sont adaptés aux vidéo-clips de fans plus centrés sur des personnages, les tropes de genre de la musique Archaic Wind se détournent alors de la femme pour explorer le récit Boy Love. Le succès de la musique Archaic Wind est intimement lié à la tendance *danmei tongren*, et une grande partie de ses mélodies sont tirées de jeux vidéo d'arts martiaux comme *Xuanyuan Swords* (1990-présent), *Chinese Paladin* (1995), *Jx3* (2009), et *Swords of Legends* (2010), ayant tous lieu dans une Chine ancienne. Les deux sources majeures de musique *tongren* au sein de la communauté de fans d'Archaic Wind sont les fan-fictions inspirées de jeux vidéo (*youxi tongren* 遊戲同人) mettant en scène des histoires romantiques entre des personnages vidéoludiques, et des fan-fictions historiques (*lishi tongren* 歷史同人) dépeignant une idylle homo-érotique masculine entre des personnages historiques le plus souvent hétérosexuels. Au sein de la communauté des fans de *lishi tongren*, la production des vidéo-clips s'effectue généralement en deux étapes : premièrement, les paroliers s'approprient la mélodie d'un jeu vidéo d'arts martiaux ou d'une chanson China Wind en lui accolant des paroles *danmei*, puis la musique fait l'objet d'une reprise et d'un remixage en postproduction via un logiciel MIDI. Dans un second temps, les producteurs de ces vidéos partent de ce morceau et le superposent à un montage de scènes tirées de séries télévisées historiques chinoises pour produire la vidéo remixée. Cette adaptation en deux étapes crée un glissement sémantique d'une représentation métaphorique de cités anciennes en tant que personnages féminins vers la représentation littérale de personnages masculins associés à un sous-texte homo-érotique. Située au sein d'une communauté de fans, la musique Archaic Wind ne réarticule pas la sinité par une confrontation politique directe, mais en s'appropriant un discours au niveau micro. Ce potentiel de subversion tient dans l'utilisation de la musique Archaic Wind dans un processus d'adaptation multimédia d'une musique ou d'une reprise en un vidéo-clip, plutôt qu'en tant que produit fini.

La musique Archaic Wind étant une sous-culture en ligne, comme l'ont montré les recherches de Sun (2017), la musique elle-même n'est pas le produit final pour la communauté, dans la mesure où elle subit plusieurs transformations au cours de son adaptation en vidéo-clip. Les paroles des reprises musicales Archaic Wind utilisent généralement des bandes-son pour produire des clips amateurs sous forme de remakes d'un film ou d'une série narrant l'histoire de la Chine. Les vidéo-clips produits par la communauté de fans sont généralement mis en ligne sur un site de

partage comme Tudou ou Youku, avant de migrer vers Bilibili, doté d'un système d'incrustation de sous-titres montrant les commentaires dans la vidéo au lieu de les afficher dans la section « commentaires » (Zheng 2016 : 371). Les commentaires ainsi superposés aux images, appelés par les fans « sous-titres éclairs » (*danmu* 彈幕), permettent non seulement de livrer une interprétation de la vidéo, mais aussi d'initier des débats à leur sujet. En fin de compte, les vidéos de musique Archaic Wind sur Bilibili forment un ensemble hétérogène de musique d'ambiance, de *found-footage* et de commentaires d'utilisateurs sans être entièrement intégré à un discours cohérent.

Riche de cette hybridation entre références à la Chine classique et technologies numériques, la définition de la musique Archaic Wind a suscité des débats dans le milieu académique. He Shiru, Hou Dongyi, Yao Tingting, et Ye Shuyang explorent les textes de la musique Archaic Wind et définissent cette dernière comme une référence intertextuelle aux produits culturels de la Chine prémoderne, soit en intégrant directement des extraits de Classiques chinois dans les paroles ; en adaptant ces Classiques tels que les canons, mythes ou légendes ; ou en intégrant les motifs ou symboles récurrents de la littérature classique chinoise dans des textes originaux (Hou 2015 : 105 ; He 2017 : 85 ; Yao 2017 : 124-6 ; Ye 2018). Yao Tingting et Jin Shasha étudient les composantes mélodiques de la musique Archaic Wind et montrent comment elle adopte le plus souvent l'échelle pentatonique de la musique traditionnelle chinoise, 宮(do), 商(ré), 角(mi), 徵(sol), 羽(la), et dans de rares cas l'échelle hexatonique en ajoutant des notes modifiées telles que *qingjiao* 清角, *bianzhi* 變徵, *biangong* 變宮, ou *run* 閏 (Jin 2014 : 117 ; Yao 2016 : 44). Xue Dongyan, Tujin Mei et Zhou Hangyu définissent la musique Archaic Wind par son utilisation des instruments traditionnels chinois tels que le *guqin*, le *pipa*, l'*erhu*, le *dizi* ou le *zheng* (Xue 2015 : 43 ; Tu et Zhou 2018 : 52).

Les chercheurs débattent principalement de la distinction entre l'Archaic Wind et son concept voisin, le China Wind, les deux styles reflétant une obsession pour les symboles de la Chine. Comme le suggèrent Chow et de Kloet, le China Wind est un genre hybride juxtaposant « des mélodies et/ou des instruments chinois classiques à des styles pop contemporains, en particulier le R&B et le hip-hop » (Chow et de Kloet 2010 : 60). Wang Aiping souligne le caractère plus local et authentique de la musique Archaic Wind, qui incorpore des éléments chinois à une musique R&B de style occidental, par ses mélodies composées dans la gamme pentatonique et ses paroles respectant la métrique de la poésie chinoise classique (Wang 2014 : 142). Xue Dongyan, Zhou Xianbao et Xiong Chuyue estiment quant à eux qu'une telle distinction est rendue difficile par l'hybridation inévitable de la musique Archaic Wind. La plupart des groupes étant principalement actifs sur Internet, la composition, l'enregistrement, le mixage et les autres étapes de postproduction nécessitent des logiciels tels que MIDI, FruityLoops Studio et Adobe Audition (Xue 2015 : 43 ; Zhou et Xiong 2016 : 103). L'utilisation systématique de logiciels informatiques fait dévier l'Archaic Wind de son projet initial de retour aux sources et le rend plus facilement assimilable à la pop électronique et occidentale, comme en témoigne la présence d'influences de rap, de soft rock, de R&B et de jazz (Xue 2015 : 43). Sun Weibo suggère même que la différence profonde entre Archaic Wind et China Wind ne tient

3. En tant que phénomène culturel, le Hanfu ne peut être réduit à une idéologie nationaliste doublée d'une vision misogyne. Certains tenants du Hanfu sont réticents à voir dans leur pratique une dimension politique tandis que des femmes ayant adopté cette tenue ne renoncent pas pour autant à leur engagement féministe. Il n'en reste pas moins que ce discours nationaliste, centré sur l'ethnie han et dominé par les hommes, est très présent dans le mouvement Hanfu, selon les recherches de terrain de Carrico (Carrico 2017).

pas tant à l'utilisation d'éléments chinois qu'à l'identité des producteurs et des publics cibles : le China Wind est habituellement produit par des maisons de disques professionnelles pour le grand public, tandis que l'Archaic Wind reste plutôt un travail de musiciens amateurs – reprises de chansons ou thèmes de jeux vidéo et d'animes – circulant dans des communautés de fans sur Internet (Sun 2017 : 206). Remixée par des musiciens amateurs via un logiciel informatique, l'hybridation de sons naturels générés par ordinateur, de voix douces et de tonalités mélancoliques interprétées par des instruments traditionnels chinois transporte les auditeurs vers un passé nostalgique éloigné de leur réalité quotidienne.

La plupart des travaux de recherche sur la musique Archaic Wind mentionnés ci-dessus se concentrent sur l'incorporation d'éléments chinois et sur les rapports entre ce genre musical et le China Wind. Mais la musique Archaic Wind se définit-elle uniquement par sa composante nationaliste, ou fait-elle émerger de nouveaux thèmes de la création musicale amateur ? Cet article suggère que la musique Archaic Wind n'est pas uniquement un retour obsessionnel à la Chine ancienne et à la sinité – entendue « comme une conception ethnique de la Chine caractérisée par des traits et des traditions spécifiques » (Chun 1996 : 113) – mais montre au contraire comment les individus s'approprient les sons et les images de la Chine ancienne pour la décentrer et y intégrer des thèmes homo-érotiques. La musique Archaic Wind étant située à un carrefour des genres et des médias, entre la littérature chinoise classique, la fiction *danmei*, l'opéra chinois classique, le China Wind, la musique de jeux vidéo et les clips amateurs, elle se prête tout à fait à l'approche méthodologique utilisée dans les études sur les adaptations et la transmédia. Dans cette optique, l'article se fonde sur quatre études de cas, complétées par d'autres chansons et clips musicaux en fonction de leurs liens à ces différents genres et médias : j'ai sélectionné « Flower of Luoyang » comme exemple d'adaptation d'un poème chinois classique, « Invisible Chang'an » comme étude de cas d'une musique populaire adaptée de la littérature classique chinoise, « The Constellations of Shen and Shang » comme exemple de synthèse entre la musique de jeux vidéo, l'opéra chinois classique et la fiction *danmei*, et « Fade Away » comme association de la musique China Wind et de la fiction *danmei*. À travers l'analyse textuelle et audiovisuelle de ces chansons et clips particulièrement connus, cet article montre comment « la Chine » et « la sinité » sont comprises et réappropriées par la communauté en ligne des fans d'Archaic Wind. La première partie de l'article traitera de l'utilisation contemporaine des villes anciennes chinoises dans plusieurs chansons Archaic Wind. À travers une analyse sémiotique des chansons, nous verrons comment ces villes aujourd'hui disparues sont (ré)interprétées dans un contexte contemporain. La seconde partie se concentrera sur l'imaginaire homo-érotique développé dans les vidéo-clips amateurs d'Archaic Wind qui mobilisent les thèmes visuels du Boy Love pour accompagner une musique prétendument « traditionnelle ».

Pleurer la cité perdue

À la suite de la répression des manifestations de Tiananmen en 1989 et la parution de l'ouvrage ultra-nationaliste « La Chine peut dire non », le rejet de la modernité occidentale a suscité diverses tentatives de formation d'une modernité ancrée dans l'héritage culturel traditionnel chinois (Leibold 2010 : 546). Si elles ne font pas nécessairement référence à une dynastie spécifique, la plupart des paroles des chansons Archaic Wind évoquent souvent de grandes cités antiques de l'histoire chinoise comme Chang'an ou Luoyang. Chang'an et Luoyang ayant toutes deux été déclarées 13 fois capitales

jusqu'à la dynastie des Tang, les paroles font référence au passé glorieux de la Chine ancienne, et plus particulièrement à deux âges d'or, la dynastie des Han et celle des Tang. Incapables d'ancrer leur « communauté imaginée » (Anderson 2016) dans un chronotope spécifique, comme l'ont fait les loyalistes⁴, les fans de musique Archaic Wind tiennent « un discours post-loyaliste », selon la notion de David Wang⁵. Bien que la « sinité » de la Chine pré-impériale comprenne en réalité plusieurs cultures ethniques, le discours post-loyaliste invente la présence, dès l'antiquité, d'une « ethnie chinoise » unique fonctionnant comme une « origine immuable et intangible » surplombant une multitude de minorités hétérogènes (Chun 1996 : 113-6 ; Chow 1998 : 17). Dans le cas de la musique Archaic Wind, les fans ne peuvent trouver leur « origine » ni dans l'ère maoïste, ni dans la dynastie Qing, mais ils convoquent des signifiants faisant vaguement référence à la Chine ancienne afin de faire revivre un passé disparu.

Ce sentiment post-loyaliste de la musique Archaic Wind est présent dans « Flower of Luoyang » (*Luoyang hua* 洛陽花) de Yoshi (2017), l'une des chansons incarnant le mieux les thèmes et les sonorités de la musique Archaic Wind. La musique de fond reproduit le minimalisme acoustique de la musique chinoise ancienne pour accompagner un chant poétique extrêmement lent, sur un rythme monophonique et dans un système pentatonique où chaque note correspond à un mot des paroles. « Flower of Luoyang » est à l'origine un poème en sept caractères, dont le titre signifie à la fois « fleur de Luoyang » et « pivoine », symbole de la ville et fleur nationale de la Chine. Dans les poèmes écrits par les grands poètes de la dynastie Tang comme Liu Yuxi 劉禹錫 et Bai Juyi 白居易, la pivoine était une métonymie de Luoyang, capitale de la dynastie des Tang, et une synecdoque de la prospérité de la Chine ancienne. Après la dynastie Tang, Luoyang n'a plus été capitale, mais la pivoine est restée la fleur nationale de la Chine moderne. Le titre du poème, contrairement à cette convention moderne, donne à la pivoine le nom de « fleur de Luoyang » plutôt que celui de « fleur nationale chinoise ». En repositionnant la pivoine comme symbole de Luoyang plutôt que comme représentation partielle de la Chine, l'auteur souligne l'aura de la fleur dans la gloire disparue du passé, illustrée par les quatre premiers vers des paroles :

當時傾國看婉轉 *Dang shi qing cheng kan wan zhuan*
如今傾城消悲歡 *Ru jin qing cheng xiao bei huan*
一脈疏痕遺夢痕 *Yi mai shu hen qian meng hen*
萬縷無情起無端 *Wan ye wu qing qi wu duan*

Tu la regardes et sa beauté est si intense qu'elle provoque la chute d'un royaume

Sa splendeur pourrait encore ravager une ville, pourtant ses joies et ses peines s'évanouissent

Un ruisseau de traces diffuses forme la trace d'un rêve

Tandis que des milliers de sourires indolents surgissent de nulle part⁶

4. Dans les écrits politiques, le « loyaliste » (遺民 *yimin*) est celui qui refuse de se soumettre à un nouveau régime politique (Tsai 2016 : 832).

5. Selon Wang, le discours « post-loyaliste » est similaire à celui des loyalistes dans son deuil d'un régime politique et d'une culture passés, mais il va plus loin en « forçant l'absence à revenir à une présence » (Wang 2013 : 82). Ne pouvant trouver le réconfort dans une dynastie passée ou un régime politique existant, les post-loyalistes choisissent de fabriquer un objet historique à redécouvrir ou à restaurer (*ibid.*). Comme l'explique Wang, les loyalistes adhèrent à un idéal politique orthodoxe, tandis que le discours post-loyaliste se construit autour d'une identité « pré-loyaliste » attachée à une période « préhistorique » avant la naissance du règne actuel et « agit comme si ce règne était un vestige perdu du passé » (*ibid.*).

6. Traductions anglaises de l'auteur, traduction française de Camille Richou.

Le passé à regretter est symbolisé dans le premier couplet par le royaume tombé et la ville ravagée, définis dès le départ comme des objets perdus. La « chute d'un royaume » et la « ville ravagée » viennent d'un poème de Li Yannian 李延年 intitulé « Beauté du Nord » (*Beifang you jia ren* 北方有佳人)⁷, décrivant l'immense beauté d'une femme fatale ayant provoqué la chute d'un royaume. Les deux derniers caractères du premier vers « 婉轉 » (*wanzhuan*, doux et agréable) proviennent d'un poème de Li Bai 李白 intitulé « Chant des regrets éternels » (*Chang hen ge* 長恨歌)⁸, dépeignant comme une autre femme fatale, Yang Yuhuan (楊玉環, connue également sous le nom de Yang Guifei 楊貴妃), reine de l'empereur Xuanzong de la dynastie Tang. La référence intertextuelle au poème de Li Bai établit une analogie entre la femme fatale et le royaume déchu, les deux ayant disparu en raison de leur extrême beauté. Le second vers s'efforce de ramener la chute du royaume depuis le passé absent vers le présent en introduisant son objet métonymique, la « ville ravagée », qui disparaît également après la chute du royaume. Le passage métonymique entre ces deux vers remplace un royaume absent par une ville absente, tandis que la tentative de raviver le passé fait advenir un autre signifiant de la disparition. Cette obsession thématique de la perte peut se comprendre comme un sentiment post-loyaliste « d'incapacité à faire évoluer une tradition, et une volonté de continuer à transmettre ce qui est perdu » (Wang 2013 : 83). Comme dans les deux premiers vers de la chanson, seules la perte, l'absence et la disparition ont été symboliquement échangées, sans qu'aucun attribut positif n'y soit attaché.

Comme le suggère Wang, pris au piège dans la posture du deuil de racines culturelles qui ne pourront jamais être retrouvées, les post-loyalistes se trouvent paradoxalement condamnés à demeurer dans une nostalgie imaginaire ; autrement dit dans « l'exagération sans limite de la perte, de la déficience et de la mort en tant que sujets métaphysiques » (Wang 2013 : 85). Dans les paroles de « Flower of Luoyang », le sentiment nostalgique de la disparition imaginée d'une ville et d'un royaume est exprimé dans un vers traduisant cette disparition, « le sourire indolent surgissant de nulle part » : le « sourire indolent » est créé *ex nihilo*. Il s'agit d'un geste vide sans objet de référence. La performance du geste vide devient rapidement une répétition de la mort dans les vers suivants :

驚聽蕊動如雷綻 *Jing ting rui dong ru lei zhan*
 側聞瓣舒似江緩 *Ce wen ban shu si jiang huan*
 折巖肯折貌絕世 *Zhe lu ken zhe mao jue shi*
 名花寶刀相見歡 *Ming hua bao dao xiang jian huan*

Étonnamment, j'ai perçu le gémissement du bourgeon comme un orage
 Secrètement, j'ai vu les pétales éclore comme un courant paresseux
 La tête d'une si rare beauté ne pouvait qu'être coupée,
 Dans un rendez-vous joyeux entre une fleur célèbre et un couteau précieux

Le narrateur devient un sujet d'énonciation capable de percevoir « le gémissement d'un bourgeon » et d'apprécier le spectacle de « l'éclosion des pétales », et un sujet à énoncer, la pivoine prête à être décapitée par « un couteau précieux ». Le sujet scindé dans la strophe montre la rencontre attendue entre Chine ancienne et Chine moderne. Tout comme la conscience de soi exige la reconnaissance de l'Autre, la beauté de la Chine prémoderne a besoin d'un regard moderne pour être reconnue. Sans l'arrivée de l'Autre, les paroles mettent en scène une répétition en incorporant son regard considéré comme un alter ego et s'approprient ce regard altérant dans un retour sur soi narcissique. Cependant, la répétition ne sera pas

actualisée en une performance pour les spectateurs, et le moment de reconnaissance entre le soi et l'Autre attendu ne pourra jamais se produire, car le « couteau précieux » coupera la fleur s'il reconnaît sa « beauté rare », ce qui suggère que la Chine ancienne ne peut être reconnue par la modernité qu'au prix de sa propre disparition. Le couplet peut ainsi être lu comme un détour de la Chine classique vers une modernité tardive, dont la rencontre, paradoxalement, aurait marqué sa propre limite. En tant que telle, l'hypothétique synchronicité du « rendez-vous joyeux » ne pourrait jamais se produire, et la reconnaissance de cette impossibilité est développée dans les quatre derniers vers :

懸榻遙睇中宵夜 *Xuan ta yao ti zhong xiao ye*
 露團搖曳朦朧燈 *Lu tuan yao ye meng long deng*
 坐觀千年復千年 *Zuo guan qian nian fu qian nian*
 可曾覓得簪花人 *Ke ceng mi de zan hua ren*
 Posée dans la chambre, elle regarde la nuit lointaine,
 Quelques gouttes de rosée forment une lueur dans la pénombre
 Impassible pendant des milliers d'années,
 A-t-elle déjà rencontré celle qui porte des fleurs dans ses cheveux ?

Ce désir de disparition s'exprime dans les deux premières lignes du dernier couplet : la fleur « regarde » dans la nuit lointaine, attendant la venue du spectateur, et transforme métonymiquement les gouttes de rosée sur les pétales en une « lueur dans la pénombre » qui guide ce spectateur et prépare son arrivée. Cependant, l'hypothétique moment de reconnaissance synchronique ne se produit jamais, et les paroles se terminent par une disjonction temporelle. La pivoine a attendu « des milliers d'années » sans avoir la chance de rencontrer ni « le couteau précieux » capable de couper le pétale, ni celui qui pourra apprécier sa beauté. Le mouvement du symbole de la Chine ancienne vers la disparition est arrêté et altéré en une attente prolongée vers une quête et une sublimation du deuil. Confronté à une perte profonde créée par la rupture temporelle de la condition moderne, le narrateur tente de retrouver le passé préhistorique d'un royaume déchu. Dans ces paroles, la dimension « feinte » d'une telle « préhistoire » est explicite en tant que symbole vide. Le « sourire indolent » de la pivoine émerge du néant, et on ne peut retrouver ce néant qu'en remontant à cette « préhistoire ». Ainsi, seules quelques traces diffuses se laissent encore entrevoir, et la pivoine préhistorique ne peut jamais rencontrer son spectateur moderne.

Tout comme « Flower of Luoyang », décrivant une Chine ancienne en attente d'un spectateur moderne qui n'arrive jamais, « Invisible Chang'an » (*Bujian Chang'an* 不見長安) de Hetu 河圖 dépeint l'échec répété d'un sujet moderne à la recherche de ses racines préhistoriques. La chanson, produite par le célèbre groupe de musique Archaic Wind Momingqimiao, présente Chang'an à un visiteur qui a quitté sa ville natale pour visiter cette cité mythique rendue célèbre à travers de nombreux livres et peintures (Hetu 2013). La chanson est très populaire sur les plateformes d'écoute en ligne ; elle compte deux millions de vues sur Xiami (Hetu 2010), et près d'une centaine de versions différentes mises en ligne par des fans sur Bilibili⁹. Le tempo de la mélodie est modérément lent avec des motifs répétés créant une atmosphère triste accompagnant les chemins de détours sur le sentier de la quête des racines et intensifiant le sentiment mélancolique

7. Poème écrit durant la dynastie Han occidentaux (202 av. J.-C.-8 ap. J.-C.).

8. Poème écrit durant la dynastie Tang (618-907 ap. J.-C.).

9. Voir : <https://search.bilibili.com/all?keyword=%22不见长安%22> (consulté le 23 mars 2020).

de l'impossibilité de trouver une version idéalisée de Chang'an. De manière semblable à la structure de « Flower of Luoyang », dans « Invisible Chang'an », l'objet du deuil est irrémédiablement perdu avant même que le récit ne se déroule. Le titre est tiré d'une anecdote historique du recueil *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* (*Shishuo xinyu* 世說新語) compilant des conversations entre des élites depuis la fin des Han (25-220 ap. J.-C.) jusqu'à la période des Wei Jin (220-420 ap. J.-C.). L'histoire se déroule à la suite de la chute de la dynastie des Jin occidentaux et la conquête de la capitale Chang'an par les minorités du Nord (316 ap. J.-C.), quand les élites Jin ont été contraintes de migrer vers l'est et d'établir la dynastie des Jin orientaux. Lorsque Sima Rui, le premier empereur de la dynastie des Jin orientaux, demande à son fils : « Qui, de Chang'an et du soleil, est le plus éloigné ? », le fils répond : « Le soleil est plus éloigné ; car je n'ai jamais entendu parler de quelqu'un venant du soleil, nous pouvons en être sûrs » (Liu, Liu, et Mather 2002 : 319). Cependant, lorsque Sima Rui pose à nouveau la question à son fils lors d'un banquet devant tous ses ministres, il répond : « Le soleil est plus proche [car] on peut le voir en levant simplement les yeux, mais on ne peut pas voir Chang'an » (*ibid.*). La référence à cette anecdote érige Chang'an en objet primordial perdu dans la rencontre traumatisante avec l'Autre (ici les minorités du Nord).

Dans la chanson, le narrateur quitte sa région natale pour retrouver une ville mythique, le « Chang'an des livres », le « Chang'an de l'histoire », le Chang'an dont il a rêvé et le Chang'an qu'il imagine comme peint sur un rouleau. Le désir de voir Chang'an exemplifie la nostalgie fantasmée par les post-loyalistes, car le narrateur ne rencontre jamais le Chang'an qu'il attend et la ville vers laquelle il désire revenir n'est que le symbole vide d'un lieu imaginaire où il n'est jamais allé. Le véritable objet de la quête ne pouvant être trouvé, Chang'an ne peut être décrite que par des substitutions métaphoriques – le croissant de lune sur la ville et les filles de Luoyang brochant des pivoinies – qui rappellent Chang'an au narrateur. Cela fait écho à l'anecdote rappelée par le titre et qui met fin dès le départ à toute possibilité de rencontre avec la capitale historique. De même, le nom de Chang'an dans les paroles apparaît comme un vide dans la chaîne des signifiants qu'il n'est possible d'entrevoir qu'en lui substituant d'autres signifiants.

Les noms des villes déchues de la Chine ancienne, comme Chang'an ou Luoyang, sont devenus des symboles vides appelant au deuil collectif d'un peuple dispersé. Un grand nombre de chanteurs, compositeurs et paroliers de la musique Archaic Wind sont d'ailleurs des membres de la diaspora chinoise restés à l'étranger après y avoir étudié. Pour autant, et comme le montrent les commentaires du vidéo-clip de « Invisible Chang'an » posté sur Bilibili, tous les fans ne sont pas des « exilés » et certains sont même des résidents actuels de Chang'an, ville portant désormais le nom de Xi'an. Bien que le nom « Xi'an » remonte à la dynastie Ming, il est considéré comme trop moderne et peu apprécié par les fans de musique Archaic Wind dans la section des commentaires des vidéos en ligne. On peut par exemple lire dans les commentaires de la vidéo de « Invisible Chang'an » (Figure 1) : « Tu es né à Xi'an, pas à Chang'an », « Chang'an n'existe plus », ou « Chang'an était un super nom. Pourquoi l'ont-ils changé ? » (Qiaqiaqiaomi 2014). Le nom même de Chang'an représente une ère depuis longtemps perdue. En tant que capitale des dynasties Han et Tang, le nom symbolise le passé glorieux de la Chine, comme l'écrit ce commentateur se déclarant prêt à « consacrer toute sa vie pour restaurer la gloire des Han et des Tang » (Qiaqiaqiaomi 2014). Désenchantés par la Chine moderne, les fans associent leur pays natal au passé splendide de la Chine sous les dynasties Han et Tang et se complaisent dans un sentiment mélancolique

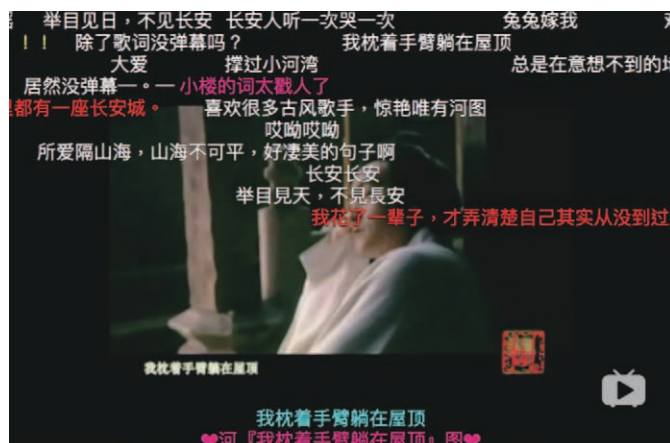


Figure 1. Commentaires sous forme de « sous-titres éclairés » d'une vidéo de « Invisible Chang'an » postée sur Bilibili. Crédit : Capture d'écran fournie par l'auteure, tirée de <https://www.bilibili.com/video/BV1ws411Z71R> (consulté le 23 mars 2020).

de déconnexion avec ce lieu disparu qu'ils se sont fabriqués. Ainsi, les fans d'Archaic Wind ont un sentiment pour la Chine ancienne comparable à celui de la diaspora vis-à-vis de la Chine moderne. Ce sentiment incarné par « Chang'an » subsiste bien qu'ils soient physiquement situés dans le lieu dont ils pleurent la disparition.

La quasi-synchronicité de la structure médiatique de Bilibili facilite l'émergence d'un sentiment de deuil collectif de la communauté des fans de musique Archaic Wind. Le système de sous-titrage en cascade superpose tous les commentaires, quelle que soit leur date de publication, et cette pseudo-synchronicité donne un sentiment d'expérience collective (Zheng 2016 : 334 ; Li 2017 : 248). Par l'intermédiaire des adaptations vidéo de musique Archaic Wind, les spectateurs situés dans différents espaces-temps trouvent un chronotope virtuel pour y tenir ensemble un rituel de communion endeuillée. Par exemple, la plupart des commentaires sont de simples répétitions des paroles, telles que « Tu peux voir le soleil, mais tu ne peux pas voir Chang'an ». La répétition dénuée de sens sert d'écriture contre-transparente » perturbant la capacité du spectateur à comprendre ce qui est écrit (Johnson 2013 : 306 ; Zheng 2016 : 337). Le commentateur ne cherche pas tant le contenu répété que l'acte de répétition lui-même. De même, les fans de musique Archaic Wind sont moins intéressés par l'objet du deuil que par son rituel.

Comme l'indiquent les paroles, chacun a sa propre version de Chang'an, et les fans ne partagent pas une description positive de la ville, mais plutôt sa négativité, la perte du Chang'an qu'ils désiraient. Dans la vidéo, les images qui correspondent aux paroles : « Mon esprit a besoin d'un rouleau dessinant les formes de Chang'an » n'est pas une ville aux frontières définies, mais une image floue d'architecture antique. On ne pourra jamais savoir ce qui a été peint sur le « rouleau » et ce que signifie « Chang'an ». Les spectateurs sont, dès lors, plus liés par le vide du signifiant et le flou du rouleau qui empêchent de reconnaître clairement la ville. Sans image concrète à montrer, le symbole vide ne peut être défini que négativement par rapport à son nom moderne, Xi'an, interprété dans un commentaire flottant comme une tentative de « tourner Chang'an vers l'ouest ». Le deuil dans la musique Archaic Wind est donc une tendance à (re)tourner vers un lieu disparu, sans destination clairement définie à atteindre. Dans les chansons Archaic Wind, chaque parolier et commentateur envisage différemment les villes anciennes de Chang'an et Luoyang, ce qui rend impossible l'identification d'un dénominateur commun de leurs imaginations. C'est la perte profonde de ces lieux historiques qui les unissent dans un rituel de deuil collectif. Ce deuil

se cristallise dans les paroles comme autant de symboles vides impossibles à caractériser de manière positive. Paradoxalement, c'est l'impossibilité de matérialiser le passé splendide représenté par Chang'an et Luoyang qui ouvre un potentiel imaginaire de (ré)interprétation. C'est donc le vide des métaphores dans les paroles de musique Archaic Wind qui rend ces dernières facilement recontextualisables dans d'autres altérations, adaptations et appropriations.

Homo-érotisation de l'histoire

Le potentiel imaginaire des paroles de la musique Archaic Wind est actualisé sous forme d'adaptations visuelles : les vidéo-clips réalisés par des fans. Comme nous l'avons analysé dans la partie précédente, les paroles des chansons Archaic Wind sont centrées autour des noms d'anciennes villes chinoises privés de signification réelle et métaphoriquement représentés par des fleurs ou des personnages féminins anonymes. Lors de l'adaptation des chansons en vidéo-clips, cependant, ces noms prennent des formes visuelles concrètes à mesure que les paroles se superposent à des images. La plupart des vidéos de musique Archaic Wind sont produites par des fans de *lishi tongren* qui associent les paroles à des plans de figures historiques tirés de films et de séries télévisées pour fabriquer leurs propres récits Boy Love déconnectés du contexte original. Cela produit un déplacement de la thématique d'un imaginaire géographiquement ancré vers des récits mettant en scène des personnages masculins, trahissant ainsi de manière flagrante les références implicites ou explicites des textes sources à des amours hétérosexuels. En étudiant les références textuelles et visuelles des vidéo-clips Archaic Wind « The Constellations of Shen and Shang » et « Fade Away », je souhaite montrer comment les paroles et les images sont décontextualisées de leur source originale et recontextualisées sous forme de romance homosexuelle masculine dans les adaptations vidéo.

Le processus de production du vidéo-clip devenu viral « The Constellations of Shen and Shang » (*Shenshang* 参商) montre comment la reprise d'une chanson Archaic Wind et la réalisation d'une vidéo de fan déterritorialisent puis reterritorialisent l'histoire masculine (Lanno 2018). Les plans de la vidéo sont tirés de la série télévisée *L'Empereur Wu des Han* (2005), biopic consacré à la vie de l'empereur Liu Che (156-87 av. J.-C.), et la musique de fond, « The Constellations of Shen and Shang », est la reprise d'une chanson décrivant une romance homo-érotique entre deux personnages masculins du jeu vidéo *Jx3*. La mélodie originale est elle-même tirée de « Promise », chanson issue d'une autre série télévisée, *Le Phoenix*, racontant les intrigues de palais de la dynastie Tang sous le règne de l'empereur Xuanzong. Cette adaptation est ainsi rendue particulièrement problématique dans la mesure où *Jx3* et *Le Phoenix* donnent à voir des romances hétérosexuelles, tandis que la reprise s'approprie la mélodie et réécrit les paroles pour inventer une histoire d'amour homosexuelle entre deux personnages de jeu vidéo, Li Aoxue et Ye Wenshui. Cependant, alors que les paroles sont intégrées dans un vidéo-clip reprenant des images de *L'Empereur Wu des Han*, le récit du jeu vidéo en tant que « texte source » de l'adaptation de seconde main est ignoré. La vidéo Archaic Wind n'a rien à voir avec le jeu vidéo *Jx3*, pas plus qu'elle ne suit le texte source de l'adaptation de « troisième main ». Ni dans le texte historique, ni dans son adaptation télévisée, *L'Empereur Wu des Han*, l'empereur Liu Che et le général Wei Qing ne sont décrits comme un couple homosexuel. C'est le processus de braconnage textuel de l'adaptation par les fans qui interprète arbitrairement l'attachement émotionnel entre ces deux figures masculines comme un amour homosexuel, en opposition

manifeste avec l'intention du texte original. L'adaptation vidéo de « The Constellations of Shen and Shang » montre ainsi les étapes prototypiques prises pour remodeler la vidéo Archaic Wind afin d'échapper au territoire de l'histoire masculine, reflétant ainsi un processus de déterritorialisation consistant à décontextualiser le récit hétérosexuel du texte source, puis de reterritorialisation en esquisant un récit homo-érotique comme prétexte et sous-texte¹⁰.

La mélodie de la chanson est interprétée par un instrument traditionnel chinois, la flûte de bambou, accompagnée de nappes de piano, de chants d'oiseaux et de gouttes d'eau produits électroniquement puis mixés grâce au logiciel MIDI afin d'intensifier le sentiment d'étrangeté d'un passé fantasmagorique éloigné de la réalité quotidienne. La séparation entre la « partie parlée » (*nianbai* 念白), fournissant un prétexte et un contexte pour la narration en voix off, et les paroles de la chanson, suivant une structure dérivée de l'opéra chinois classique, rend la chanson prête à être décontextualisée et réappropriée. La partie parlée contient un dialogue entre les protagonistes visant à préciser que les termes « Shen » et « Shang » des paroles font référence à deux personnages de jeu vidéo, Li Aoxue et Ye Wenshui. Dans l'adaptation vidéo de « The Constellations of Shen and Shang », cependant, la partie parlée de la chanson est remplacée par la scène du mariage entre l'empereur hétérosexuel Liu Che (156-87 av. J.-C.), et sa première reine, Chen Ajiao (? -110 av. J.-C.) dans *L'Empereur Wu des Han*. Les plans avec Chen Ajiao ont été intentionnellement retirés lors du processus de montage, et seule la femme de chambre est aperçue derrière les baguettes de tambour qui annoncent les battements du plan suivant (Figure 2). Les images suivantes montrent les baguettes frappant le tambour dans un plan en contre-plongée et le tambour tournant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre jusqu'à ce qu'il soit perpendiculaire au sol (Figure 3). Le tambour en position verticale disparaît alors en fondu pour réapparaître sur un autre plan, puis la caméra pivote dans le sens des aiguilles d'une montre pour retourner le tambour dans sa position normale, parallèle au sol. Les paroles commencent après la rotation du tambour, avec les premiers vers : « Qui connaît le ciel noir et la terre jaune ? » « Nul ne pouvait prophétiser l'asynchronie entre Shen et Shang ». Ces vers s'accompagnent d'un champ-contrechamp en noir et blanc entre Liu Che projetant un regard vers le bas (Figure 4) et le général hétérosexuel Wei Qing (? -106 av. J.-C.) levant les yeux vers le haut (Figure 5). La rotation du tambour remplace la relation hétéro-normative de la scène de mariage originale par un sous-texte homo-érotique suggéré par le champ-contrechamp : lorsque le tambour est tourné verticalement, l'orientation sexuelle entre les couples hétérosexuels est désorientée, tandis que la « mariée » et le « mari » de la scène du mariage deviennent des sujets vides et neutres du point de vue du genre. Dans un second temps, le retournement, suivant le sens des aiguilles d'une montre, du tambour dans sa position initiale réoriente la romance vers une relation homosexuelle et désigne le couple, à savoir « Shen » et « Shang » ou la « mariée » et le « mari », comme étant Liu Che et Wei Qing. En tant que telle, la suppression de la partie parlée a transformé les paroles en symboles flottants prêts à être appropriés et resignifiés par les substituts visuels, faisant du mariage entre une reine et un roi un symbole de romance homosexuelle.

10. Selon Gilles Deleuze, le rhizome n'est pas complètement extérieur à l'arborescence, mais il croise les racines et se confond parfois avec elles dans un double mouvement de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation » (Deleuze 1988 : 13). La « déterritorialisation » et la « reterritorialisation » en tant que mode d'adaptation peuvent être comprises comme une stratégie esthétique de décontextualisation et de recontextualisation de la notion de « sinité » à travers des formes audios-verbales-visuelles.



Figure 2. Vidéo-clip, « The Constellations of Shen and Shang », 2005. Crédit : Capture d'écran fournie par l'auteure, tirée de <https://www.bilibili.com/video/av30268183> (consulté le 13 février 2019).



Figure 3. Vidéo-clip, « The Constellations of Shen and Shang », 2005. Crédit : Capture d'écran fournie par l'auteure.



Figure 4. Vidéo-clip, « The Constellations of Shen and Shang », 2005. Crédit : Capture d'écran fournie par l'auteure.



Figure 5. Vidéo-clip, « The Constellations of Shen and Shang », 2005. Crédit : Capture d'écran fournie par l'auteure.

Alors que la chanson « The Constellations of Shen and Shang » montre comment les personnages désignés par les paroles sont vidés de leur substance pour mieux se prêter à la superposition d'un contenu homo-érotique, la verbalisation des paroles dans l'adaptation vidéo peut également être utilisée pour masquer les agents de l'action. Cette construction est bien illustrée dans le clip amateur de « Fade Away », mettant en image une histoire d'amour entre Liu Bei (161-223 av. J.-C.) et Zhuge Liang (181-234 av. J.-C.). La musique Archaic Wind originale, écrite par Vincent Fang, raconte une histoire d'amour fictive entre un général et une jeune fille durant la dynastie des Wei du Nord. Chantée par Jay Chou d'une voix rauque, la mélodie est composée sur une échelle de sept notes en mode Yu, avec des sonorités R&B et rap. Dans les paroles, la jeune fille et le général sont séparés par la guerre ; le général doit garder la ville de Luoyang pendant que la jeune fille reste au village, attendant le retour de son bien-aimé. Après avoir subi une défaite, le général rentre au village, mais la jeune fille est déjà morte. Les thèmes de l'attente, de la nostalgie, de l'amour et de la guerre sont cristallisés en une seule ligne : « J'ai entendu dire que vous gardiez toujours la ville isolée ». La phrase peut être interprétée métaphoriquement comme « l'attente désespérée de la jeune fille dans le village abandonné ». Mais elle fait également directement référence au général qui garde la ville entourée par l'ennemi. « Je » et « vous » sont ici des pronoms ambigus pouvant désigner toute personne de tout genre ou de toute orientation sexuelle. De ce fait, le remake vidéo de « Fade Away » exploite l'ambiguïté des paroles en faisant de Zhuge Liang le sujet de l'action « garder ». Les images sélectionnées pour correspondre à cette phrase sont tirées d'une scène de la série télévisée les *Trois Royaumes* où les personnages utilisent la « stratégie de la ville vide » (*Kongcheng ji* 空城計). Dans un long plan, Zhuge Liang joue du *guqin* sur la plateforme d'observation et ouvre la porte de la ville,

employant la psychologie inversée pour faire croire à l'ennemi que la ville vide cache en réalité une embuscade (Figure 6). L'objet à « garder » dans cette scène peut être compris de manière *dénotative* comme le fort, ou de manière *connotative* comme l'amour à garder secret entre Liu Bei et lui, ce qui transforme rhizomatiquement la connotation de l'amour hétérosexuel des paroles originales en une romance homo-érotique.

Le récit rhizomatique de la vidéo est rendu possible en mettant l'accent sur le verbe au détriment du nom. Concrètement, l'homo-érotisation de la vidéo s'effectue en effaçant le sujet-nom des paroles de la chanson et des images de la série et en opérant une transformation rhizomatique de



Figure 6. Vidéo-clip, « Fade Away », 2010. Crédit : Capture d'écran fournie par l'auteure, tirée de <https://www.bilibili.com/video/av13600500> (consulté le 13 février 2019).



Figure 7. Vidéo-clip, « Fade Away », 2010. Crédit : Capture d'écran fournie par l'auteur.

la phrase verbale. Par exemple, la phrase « passer le pas de la porte » des paroles fait référence à un rituel des mariages traditionnels chinois : ce n'est que lorsque la mariée entre dans la chambre nuptiale après la cérémonie qu'elle devient officiellement l'épouse du marié. Dans l'adaptation vidéo, seul le verbe « passer » est conservé tandis que le sujet et l'objet de l'action subissent une transformation métaphorique. Les images choisies pour correspondre à la phrase reprennent un plan en plongée, plan d'introduction dans le texte source, où Zhuge Liang et Liu Bei entrent dans le fort de Chengdu après l'avoir conquis (Figure 7). En remplaçant les mariés par Zhuge Liang et Liu Bei, et le pas de la porte par le fort de la ville, les connotations des paroles originales, la romance hétérosexuelle, et celles de l'histoire grandiose de la conquête des cités et des États dans les *Trois Royaumes* sont détournées en un récit homo-érotique. En grande partie grâce à l'inspiration suscitée par cette vidéo, « Fade Away » est devenue la musique Archaic Wind la plus populaire dans le monde du vidéo-clip amateur. Reprenant des œuvres d'origines aussi diverses que les séries télévisées, les jeux vidéo et la fan-fiction, il existe plus de 400 vidéos utilisant cette chanson. Dans les références croisées entre les paroles de la chanson et l'adaptation vidéo, le contexte hétérosexuel est remplacé par un sous-texte homo-érotique, et le retour aux racines de la Chine ancienne et de son histoire est perturbé à travers un itinéraire rhizomatique.

Ainsi, les clips de musique Archaic Wind décontextualisent leur texte source en sélectionnant des symboles vides dans les paroles de la chanson originale et en les associant à des extraits de séries télévisées afin de recontextualiser un récit homo-érotique dans un ensemble de références textuelles et visuelles. Dans « The Constellations of Shen and Shang », les monteurs ont sélectionné des symboles vides sous forme nominale, *Shen* et *Shang*, les transformant métaphoriquement en sujet vide prêt à être incarné par toute figure. Les mots et les images décontextualisés sont recontextualisés en un récit homo-érotique par le champ-contrechamp et l'alignement des regards. Pour ce qui est de « Fade Away », les créateurs du clip mobilisent des verbes privés de leur sujet, « passer » et « garder », en les faisant correspondre à des images d'hommes réalisant la même action en lieu et place du sujet féminin implicitement désigné dans les paroles originales. Les symboles vides des paroles sont transformés en sujets vides par le montage, les rendant ainsi adaptables à la construction de récits homo-érotiques masculins.

Conclusion

Cet article démontre le récit paradoxal qui sous-tend l'articulation sinophone de la musique Archaic Wind (*gufeng*). Afin de revenir aux racines de la « sinité » imaginée par les fans de musique Archaic Wind, le passé absent de la Chine doit resurgir dans le présent à travers les symboles vides convoqués par les paroles. C'est paradoxalement dans le processus consistant à forcer le passé dans le présent que la quête du passé se perd dans les ramifications rhizomatiques des adaptations vidéo. En tant que telle, la musique Archaic Wind met au jour un mode alternatif d'articulation sinophone : les paroles commencent par un retour aux sources de la Chine culturelle, mais les adaptations ont tôt fait de décontextualiser et de recontextualiser ces sources à travers des motifs homo-érotiques dessinés à l'aide d'un patchwork de médias. Cette adaptation rhizomatique est préconditionnée par le potentiel polysémique de l'absence de signification réelle et la distance entre le passé et le présent, puis elle s'actualise dans les vidéo-clips des fans de musique Archaic Wind en subvertissant la romance hétérosexuelle via un sous-texte homo-érotique. La signification de la musique Archaic Wind ne relève donc plus tant de la confrontation explicite d'un acte politique qui aurait un impact immédiat sur la société chinoise, mais d'une altération métaphorique de la notion de « sinité » à un niveau micro à travers des tropes temporels et de genre.

■ Traduit par Camille Richou.

■ Wang Yiwen est doctorante au département de littérature de l'Université de Californie, San Diego, 9500 Gilman Drive, La Jolla, CA, 92092, USA (yiw131@ucsd.edu).

Manuscrit reçu le 6 mars 2019. Accepté le 29 mars 2020.

Sources primaires

Albums et titres

Bucai 不才. 2013. « 參商 » (Shen Shang, The Constellations of Shen and Shang). 5SING. <http://5sing.kugou.com/fc/11420987.html> (consulté le 13 février 2019) [Titre digital].

Hetu 河圖. 2013. « 不見長安 » (Bu jian Chang'an, Invisible Chang'an). 5SING. <http://5sing.kugou.com/yc/1705474.html> (consulté le 13 février 2019) [Titre digital].

Hetu 河圖. 2010. 風起天闌 (Fengqi Tianlan, Wind from Tianlan). Xiami. <https://www.xiami.com/album/fUEZ78313?spm=a2oj1.13847458.0.0.5d7a7c1ewHBI1Y> (consulté le 23 mars 2020) [Album digital].

Hita. 2016. « 洛陽夜雨 » (Luoyang yeyu, Night rain of Luoyang). 5SING. <http://5sing.kugou.com/yc/3174278.html> (consulté le 13 février 2019) [Titre digital].

Jay Chou. 2010. « 煙花易冷 » (Yan hua yi leng, Fireworks Cool Easily). Sur 跨時代 (Kua shidai, The Era). Sony Music (Taiwan) [Disque compact].

Lanno 愛泡芙. 2018. « 劉衛同人參商 » (Liuwei tongren Shenshang, The Constellations of Shen and Shang). Bilibili. <https://www.bilibili.com/video/av30268183?> (consulté le 13 février 2019) [Vidéo-clip].

Momingqimiao 墨明棋妙. 墨明棋妙的小站 (Momingqimiao de xiaozhan, Page web de Momingqimiao). <https://site.douban.com/mmqmusic/> (consulté le 13 février 2019).

Qiaoqiaoqiaomi 悄悄彌. 2014. « 河圖不見長安MV » (Hetu bujian Chang'an MV, Hetu Invisible Chang'an music video). Bilibili. <https://www.bilibili.com/video/av942958?> (consulté le 13 février 2019) [Vidéo-clip].

Shaosiming 少司命. 2011. « 臨安記憶 » (Lin'an jiyi, Memories of Lin'an). 5SING. <http://5sing.kugou.com/yc/818928.html> (consulté le 13 février 2019) [Titre digital].

Xinruzhongjiankumu 心中箭枯木. « 煙花易冷 » (Yanhuayileng, Fade Away). Bilibili. <https://www.bilibili.com/video/av13600500?> (consulté le 13 février 2019) [Vidéo-clip].

Yoshi. 2017. « 洛陽花 » (Luoyanghua, The Flower of Luoyang). 5SING. <http://5sing.kugou.com/fc/15938593.html> (consulté le 15 février 2019) [Titre digital].

Séries TV

2010. *Trois Royaumes* (San guo, 三國). Jiangsu TV (Chine) [Série TV]

2005. *L'Empereur Wu des Han* (Han wu da di, 漢武帝). CCTV (Chine) [Série TV].

Jeux vidéo

1990. *Swords of Legends* (Gu jian qi tan, 古劍奇譚). Softstar (Taiwan) [Jeu vidéo].

1990. *Sword of the Xuan-Yuan* (Xuan Yuan jian, 軒轅劍). Softstar (Taiwan) [Jeu vidéo].

1995. *Chinese Paladin - The Legend of Sword and Fairy* (Xianjian qi xia zhuan 仙劍奇俠傳). Softstar (Taiwan) [Jeu vidéo].

2009. *JX3* (Jian xia qing yuan wanglu ban san 劍俠情緣網路版三). Jinshan xishan ju (Chine) [Jeu vidéo].

Références

ANDERSON, Benedict. 2016. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York : Verso.

BARANOVITCH, Nimrod. 2003. *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*. Berkeley : University of California Press.

CARRICO, Kevin. 2017. *The Great Han: Race, Nationalism, and Tradition in China Today*. Berkeley : University of California Press.

LIU, I-Ch'ing, Chün LIU, et Richard B. MATHER. 2002. *A New Account of Tales of the World, Second Edition*. Ann Arbor : University of Michigan Press.

CHOW, Rey. 1998. « Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem ». *boundary 2* 25 (3) : 1-24.

CHOW, Yiu Fai, et Jeroen DE KLOET. 2010. « Blowing in the China

Wind: Engagements with Chineseness in Hong Kong's *Zhongguofeng* Music Videos ». *Visual Anthropology* 24 (1-2) : 59-76.

CHOW, Yiu Fai, et Jeroen DE KLOET. 2013. *Sonic Multiplicities. Hong Kong Pop and the Global Circulation of Sound and Image*. Chicago : Intellect.

CHUN, Allen. 1996. « Fuck Chineseness: On the Ambiguities of Ethnicity as Culture as Identity ». *boundary 2* 23 : 111-38.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londres : Bloomsbury Publishing.

FENG, Jin. 2013. *Romancing the Internet: Producing and Consuming Chinese Web Romance*. Leiden : Brill.

HE, Shiru 何世茹. 2017. « 古風歌古典意象的傳承和思考 » (Gufeng ge gudian yixiang de chuancheng he sikao, The inheritance and reflection on the classical symbolism in Archaic Wind Music). *Beifang Wenxue* 2 : 85.

- HOU, Dongyi 侯冬意. 2015. « 試論古風歌曲的起步與現狀以及前景 » (Shilun gufeng gequ de qibu yu xianzhuang yiji qianjing, A preliminary study on the starting up, status quo, and prospect of Archaic Wind music). *Wenxue Jiaoyu* 11 : 104-7.
- HUTCHEON, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge.
- JIN, Shasha 靳莎莎. 2014. « 淺析古風音樂的創作 » (Qianxi gufeng yinyue de chuanguo, A Preliminary Exploration of the Production of the Archaic Wind Music). *Yishujiaoyu* 1 : 116-7.
- JOHNSON, Daniel. 2013. « Polyphonic/pseudo-synchronic: Animated writing in the comment feed of Nicovideo ». *Japanese Studies* 33 (3) : 297-313.
- LAVIN, Maud, Ling YANG et Jamie Jing ZHAO (éds). 2017. *Boys' Love, Cosplay, and Androgynous Idols: Queer Fan Cultures in Mainland China, Hong Kong, and Taiwan*. Hong Kong : Hong Kong University Press.
- LEIBOLD, James. 2010. « More than a Category: Han Supremacism on the Chinese Internet ». *The China Quarterly* 203 : 539-59.
- LI, Jinying. 2017. « The Interface Affect of a Contact Zone: Danmaku on Video-Streaming Platforms ». *Asiascape: Digital Asia* 4 (3) : 233-56.
- SUN, Weibo 孫煒博. 2017. « 文化批判視野下的網絡古風音樂探析 » (Wenhua pipan shiye xia de wangluo gufeng yinyue tanxi, An exploration of the internet *gufeng* music under the perspective of cultural studies). *Yinyue Chuanbo* 3 : 52-7.
- TSAI, Chien-hsin. 2016. « A Distant Shore. Migration, Intertextuality, and Postloyalism in Chia Joo Ming's 'Ambon Vacation' ». In Carlos Rojas et Andrea Bachner (éds.), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*. Oxford : Oxford University Press. 832-46.
- TU, Jinmei 屠金梅, et ZHOU Hangyu 周航宇. 2018. « 竹笛音樂在當代大眾媒介環境中的繼承與創新: 以竹笛在 '古風音樂' 中的運用為例 » (Zhudi yinyue zai dangdai dazhong meijie huanjing zhong de jicheng yu chuangxin: yi zhudi zai 'gufeng yinyue' zhong de yunyong weili, The inheritance and innovations of the music of bamboo flute: A case study of the usage of the bamboo flute in the archaic style music). *Yinyue Chuanbo* 3 : 52-7.
- TU, Wei-ming. 1991. « Cultural China: The Periphery as the Center ». *Daedalus* 120 (2) : 1-32.
- WANG, Aiping 王愛萍. 2014. « 尋找歌聲中的 '完整自我': 由古風音樂談自覺民族文化意識的蘇醒 » (Xunzhao gesheng zhong de 'wanzheng ziwo': You gufeng yinyue tan zijue minzu wenhua yishi de suxing, Searching for the 'integral self' in the song: From archaic style music to the revival of national consciousness). *Anyang Shifan Xueyuan Xuebao* 3 : 142-5.
- WANG, Cao 王操, et WANG Ruiqi 王睿琪. 2018. « 古風音樂發展與研究述評 » (Gufeng yinyue fazhan yu yanjiu shuping, A study on the development of the Archaic Wind Music and the Research Articles on it). *Wenxue Jiaoyu* 11 : 48.
- WANG, David Der-Wei. 2013. « Post-Loyalism ». In Shu-mei Shih, Chien-hsin Tsai et Brian Bernards (éds.), *Sinophone Studies: A Critical Reader*. New York : Columbia University Press. 93-116.
- WANG, Zheng 王錚. 2008. 同人的世界, 一種小眾文化的研究 (Tongren de shijie, yizhong xiaozhong wenhua de yanjiu, The world of fan fiction, a study of a kind of online minority culture). Pékin : Xinhua Chubanshe.
- XUE, Dongyan 薛冬艷. 2015. « 從網絡傳播到現場表演: 中國當代 '古風音樂' 觀察與思考 » (Cong wangluo chuanbo dao xianchang biaoyan: Zhongguo dangdai 'gufeng yinyue' guancha yu sikao, From the internet circulation to on-site performance: Observations and Reflections on Contemporary Chinese 'Archaic Wind' music). *Yinyue Chuanbo* 1 : 42-9.
- YAO, Tingting 姚婷婷. 2016. « 中國當代古風音樂曲式形態特徵探析 » (Zhongguo dangdai gufeng yinyue qushi xingtai tezhen tanxi, A Study on the musical form of contemporary Archaic style music in China). *Xiju Zhijia* 17 : 44-6.
- YAO, Tingting 姚婷婷. 2017. « 中國當代古風歌曲的歌詞特徵 » (Zhongguo dangdai gufeng gequ de geci tezhen, The characteristics of the lyrics of contemporary Chinese Archaic Wind musics). *Puyang Zhiye Jishu Xueyuan Xuebao* 30 (1) : 124-6.
- YE, Shuyang 葉舒陽. 2018. « 古風音樂歌詞中的文化符號解讀 » (Gufeng yinyue geci zhong de wenhua fuhao jiedu, A semiotic interpretation of the lyrics in Archaic Style Music). *Yinyue Chuanbo* 2 : 115-20.
- ZHENG, Xiqing. 2016. *Borderless Fandom and Contemporary Popular Cultural Scene in Chinese Cyberspace*. Thèse de doctorat, Université de Washington.
- ZHOU, Xianbao 周顯寶, et XIONG Chuyue 熊楚月. 2016. « 民間文藝復興: 草根樂風與多元審美: 中國網絡古風流行音樂考察與研究 » (Minjian wenyi fuxing: caogen yuefeng yu duoyuan shenmei: Zhongguo wangluo gufeng liuxing yinyue kaocha yu yanjiu, Folk Renaissance: grassroots music styles and aesthetic diversity: Exploration on the online Chinese archaic style music). *Nanjing Yishu Xueyuan Xuebao* 1 : 101-9.